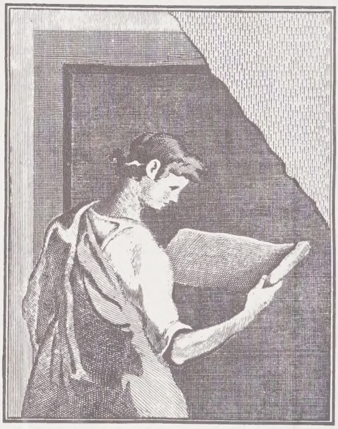


THE GETTY CENTER LIBRARY

ACQUISITION 1911
ANNULÉ

1601

Rembrandts
Handzeichnungen
Band I.

REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

KURT FREISE, KARL LILIENFELD,

HEINRICH WICHMANN

HERMANN FREISE'S VERLAG, PARCHIM i. M.

REMBRANDTS
HANDZEICHNUNGEN

I. BAND

RIJKSPRENTENKABINET ZU

AMSTERDAM

NC
263
R36
F86
1912
V. 1
C. 2

1912

HERMANN FREISE'S VERLAG, PARCHIM i. M.

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungs- und Nachbildungsrecht, vom Verlage vorbehalten

Copyright 1912 by Hermann Freise's Verlag, Parchim i. M.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

VORWORT

DER vorliegende Band von Reproduktionen aller im Amsterdamer Rijksprentenkabinet aufbewahrten Handzeichnungen von Rembrandt soll die Einleitung sein für eine groß angelegte Veröffentlichung sämtlicher noch erhaltener Rembrandt-Handzeichnungen. Wir wollen in zwangloser Folge in sich abgeschlossene Einzelbände erscheinen lassen, die jedesmal eine Sammlung von Rembrandtzeichnungen in guten Abbildungen enthalten, um so nach und nach das gesteckte Ziel zu erreichen. Dabei werden wir den Preis für die gediegen ausgestatteten Bände so niedrig wie möglich bemessen. So dürfte jeder Kunstfreund in der Lage sein, sich in den Besitz von Rembrandts zeichnerischem Nachlaß zu setzen, der auch in bloßen Reproduktionen noch eine unerschöpfliche Quelle künstlerischen Genusses in sich birgt.

Handzeichnungen führen wie keine andere Kunstgattung ins Innerste des Künstlers hinein. Handzeichnungen — vorzugsweise diejenigen Rembrandts — lassen sich aber auch sehr gut reproduzieren und verlieren im Vergleich mit den Reproduktionen von Gemälden nur ganz wenig von der Wirkung der Originale. Im Übrigen sind wir bestrebt, alles daran zu setzen, um unsere Abbildungen — die die Originale natürlich ohne jegliche Retusche wiedergeben — in möglichster Vollkommenheit zu bringen.

Auch der Wissenschaft, der Rembrandtforschung, hoffen wir mit unserer Veröffentlichung einen Dienst zu leisten. Wohl gibt es ja von einzelnen Kabinetten große treffliche Prachtpublikationen in Faksimilelichtdrucken. Mit diesen können und wollen wir natürlich nicht in Konkurrenz treten. Aber so sehr diese teueren Luxusausgaben zu begrüßen sind: zum bequemen, vergleichenden Studium sind sie zu unhandlich und — da es sich nur um eine Auswahl der besten Stücke handelt — auch nicht ausreichend. Nur Vollständigkeit, und diese in einer handlichen, wohlfeilen Ausgabe geboten, die man jeden Augenblick bequem aus dem Bücherschranke nehmen und benutzen kann, vermag der Forschung wesentliche Dienste zu leisten — womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß unsere Publikation das Studium der Originale ersetzen könnte. Das können auch die besten und teuersten Faksimilereproduktionen nicht.

Über das Prinzip der Anlage ist nur wenig zu sagen. Wir wollen vollständig sein, d. h. wir nehmen 1) sämtliche von Hofstede de Groot in seinem Katalog der Handzeichnungen Rembrandts beschriebenen Blätter in systematischer Anordnung auf, 2) von solchen, die Hofstede de Groot nicht beschreibt, diejenigen, die in den betreffenden Kabinetten mit Bestimmtheit Rembrandt zugeschrieben werden, 3) solche sicheren Blätter, die erst nach dem Erscheinen von Hofstede de Groots Verzeichnis bekannt geworden sind.

Da schon Hofstede de Groot in seinem Katalog auch einzelne fragliche Blätter berücksichtigt hat, und seine Ansicht sich nicht immer mit derjenigen der Sammlungsvorstände deckt, so ergibt sich von selbst, daß in unserer Publikation bisweilen auch solche Blätter enthalten sein werden, die nicht von Rembrandt gezeichnet sind, die aber dazu beitragen, Echtheitsfragen direkt oder indirekt zu klären. Gerade die erst durch unsere Publikation gebotene Gelegenheit zu dem unbedingt erforderlichen häufigen Vergleichen soll ihr gutes Teil dazu beitragen, auf so viele Fragen der Rembrandtzeichnungen-Forschung Antwort zu geben. Deshalb wollen wir Herausgeber uns vorläufig in den Einzelbänden der Erörterung stilkritischer Einzelfragen möglichst enthalten und es uns damit genug sein lassen, das Material zu den Vorarbeiten dazu bequem zugänglich zu machen. Nur ganz nahe liegende Bemerkungen seien hie und da ausgesprochen. Eine allgemein gehaltene Würdigung der Schätze der einzelnen Sammlungen soll jeden Band einleiten.

So übergeben wir denn den ersten Band unserer Publikation der Öffentlichkeit in der Hoffnung, daß er sowohl beim kunstliebenden Publikum wie auch in den Kreisen der Forscher eine wohlwollende Aufnahme finden möge.

Dem Direktor des Amsterdamer Rijksprentenkabinets, Herrn E. W. Moes, danken wir auch an dieser Stelle nochmals für die liebenswürdige Unterstützung und Förderung unseres Planes.

Die Herausgeber.

REMBRANDTS HANDZEICHNUNGEN IM RIJKSPRENTENKABINET ZU AMSTERDAM

DEM kunstliebenden und selbst dem kunstverständigen Publikum, das nach Holland und speziell nach Amsterdam kommt, um Rembrandt in seiner Heimat kennen zu lernen, fehlt gewöhnlich Zeit und Ruhe, sich mit dem großen Schatze zu beschäftigen, den das Rijksprentenkabinet birgt. Es ist ja begreiflich, daß der Reisende zunächst bei den Meisterwerken verharrt, die den Ruhm der Gemäldegalerie des Rijksmuseums ausmachen, und daß er darüber alles übrige — Zeit und Ort — vergißt. Demjenigen aber, der sich einmal in der graphischen Sammlung die Zeichnungen Rembrandts vorlegen läßt, wird eine derartige Quelle von Schönheit und Genuß erschlossen, daß er nie wieder — wo er Gelegenheit hat — verzichten wird, diese schlichten Kunstwerke Stück für Stück zu betrachten und zu bewundern. Zu dem rein künstlerischen Genuß kommt außerdem noch ein mehr psychologisches Interesse: Es läßt sich gerade an den Handzeichnungen gut verfolgen, wie ein Gegenstand, mit dem sich der Künstler beschäftigte, erst allmählich, nach mehreren Vorstudien zu der Reife kommt, die den Hauptwerken des Meisters — Gemälden und Radierungen — eigen ist. Eine große Anzahl seiner Handzeichnungen sind ja auch nichts anderes als Vorstudien für größere Werke, häufig nur Skizzen von Objekten oder Figuren seiner Umgebung, die der Künstler dann — wenn er den Gegenstand völlig beherrscht — für Gemälde, Radierungen oder auch Zeichnungen oft in ganz freier Veränderung verwertet.

Neben dieser Art von Zeichnungen wäre dann noch eine zweite zu erwähnen, wo Rembrandt ganz kurz die Hauptlinien einer größeren Komposition oder deren Hauptgruppe (z. B. unsere Nr. 11) fixiert. Natürlich haben derartige Kompositions-Entwürfe nicht stets zur Ausführung eines Gemäldes oder einer Radierung geführt, und weiterhin treten auch bei der Verwendung solcher Zeichnungen für Gemälde gewöhnlich noch erhebliche Änderungen ein.

Eine dritte Art, nämlich die detaillierten, ganz ausgeführten Zeichnungen, die als unmittelbare Vorlage für entsprechende Gemälde zu gelten haben, kommen bei Rembrandt ganz selten vor, und es ist ratsam, bei derartigen Blättern zunächst einmal zu untersuchen, ob es sich nicht etwa um Nachzeichnungen von anderer Hand nach Gemälden Rembrandts handelt.

Die vorliegenden Zeichnungen gehören fast alle der ersten der drei genannten Gattungen an. Dafür aber weist die Amsterdamer Rembrandt-Zeichnungen-Sammlung eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der behandelten Gegenstände auf, und hierin liegt ihr besonderer Reiz. Neben Darstellungen biblischen und mythologischen Inhalts haben wir Szenen aus dem Alltagsleben, neben Bildnissen eine kleine Anzahl Landschaften; Aktzeichnungen wie Tierstudien sind vertreten. Mit der Vielseitigkeit der Sammlung bewundern wir die Vielseitigkeit des Künstlers.

Wenn wir unsere Blätter systematisch, d. h. nach dem dargestellten Gegenstand anordnen, so bietet das nicht nur den Vorzug der Übersichtlichkeit: Hinzu kommt, daß innerhalb des Oeuvres von Rembrandt Werke, die den gleichen Gegenstand behandeln, sich oft auch künstlerisch besonders verwandt sind, mit anderen Worten, daß Rembrandt sich zu bestimmten Zeiten mit Objekten oder Themen befaßte, die seinen künstlerischen Tendenzen am meisten entsprachen. So wollen wir an dieser Stelle auf einige im vorliegenden Bande vertretene Gruppen von einander nahestehenden Zeichnungen hinweisen

und damit gleichzeitig einige Hauptmomente in des Meisters Entwicklung markieren.

Als früheste einer solchen Gruppe können wir wohl die mit schwarzer Kreide oder Rötel breit und weich behandelten Studien von Bettlern oder alten Männern betrachten. Sie wird bei uns durch die Nummern 28—30 vertreten. Der Vergleich mit einer der wenigen datierten Zeichnungen Rembrandts, mit der 1630 bezeichneten „Grablegung“ im British Museum in London, die eine ganz ähnliche weiche, stellenweise in die Länge gezogene Strichführung aufweist, lehrt uns, daß wir die genannten Blätter mit Recht in die Frühzeit des Meisters setzen dürfen.

Wenig später ist eine Reihe von Zeichnungen entstanden, die bereits Hofstede de Groot in seinem Katalog der Handzeichnungen Rembrandts, Seite XXXIV, um die von Bartsch als „Griffonnements“ bezeichneten Radierungen gruppiert. Meist sind es Werke, die an das kurze Eheglück des Künstlers erinnern: Porträts der Saskia, Selbstbildnisse oder Kinderszenen. Zu diesen gehört die Pfannkuchenbäckerin, unsere Nr. 42, die wegen des engen Zusammenhangs mit der datierten Radierung des gleichen Gegenstandes (Bartsch Nr. 124) um 1635 entstanden sein wird. Zu derselben Gruppe von Kinderzeichnungen und in dieselbe Zeit gehört das schlafende Kind, unsere Nr. 34, und ferner wäre technischer Ähnlichkeiten wegen für den „Jakob, der seine beiden Enkelkinder segnet“ (unsere Nr. 5), und für die „stehende junge Frau“ (unsere Nr. 33) eine ungefähr gleichzeitige Entstehung anzunehmen. In der Technik ist für diese Zeit typisch ein verhältnismäßig dünner Federstrich und ferner eine sehr sparsame Verwendung von Lavierungen. Als stilistische Merkmale wären die flotten, leicht gebogenen Striche zu nennen, die keineswegs die Kontur des Gegenstands beschreiben, sondern im Gegenteil in die Kontur häufig einschneiden. Man kann sagen, der einzelne Strich widerspricht der dargestellten Form; erst durch das Zusammenwirken der vielen Striche können wir die Form als solche erkennen. Es ist nun ganz erstaunlich, welche Wirkungen Rembrandt mit dieser geistvollen, freien Technik erzielt: Bei der eben erwähnten Studie eines im Bett liegenden Kindes (unserer Nr. 34) ist mit den geringsten Mitteln gewissermaßen der Schlaf selbst — ein kaum darstellbares Moment — wiedergegeben. Bei dem „Segen Jakobs“ (Nr. 5) ist mit wenigen Strichen, die sich fast zählen lassen, auf dem kleinen Blatt eine geradezu feierliche Stimmung erreicht.

Die frühe, etwas schnörkelhafte Linienführung steht im schroffen Gegensatz zu der Geradlinigkeit der späten Zeichnungen Rembrandts, wo jeder einzelne Strich von noch größerer optischer Bedeutung ist. Einen Übergang zu diesem späten Stil bilden die Zeichnungen der mittleren Zeit, in der sich die Unruhe der früheren Linienführung gelegt hat. Wenn auch noch nicht die eben erwähnte Geradlinigkeit der Spätwerke zu beobachten ist, so ist doch wenigstens die Kontur geschlossener geworden. Das Helldunkel ist — besonders durch Lavierung — aufs feinste ausgebildet, und die Systeme paralleler Striche, mit denen allerdings erst am Ende dieser mittleren Periode (etwa 1640—1650) die Schattenpartien modelliert werden (beachte sie bei unseren Nrn. 7, 19, 23) wirken gegenüber dem freien Linienensemble der früheren Zeit ruhig. Diese für die mittlere Zeit genannten Charakteristika können wir im vorliegenden Band außer an den genannten historischen Darstellungen (Nr. 7, 19, 23) gut an den beiden prächtigen Aktzeichnungen Nr. 43 und 44 beobachten. Die feine Tönung mittels Lavierungen entspricht dem stark ausgebildeten Helldunkel, das wir von den Gemälden der vierziger Jahre kennen. Der Zusammenhang mit den noch vor 1650 gezeichneten und radierten männlichen Akten Rembrandts weist auf eine ziemlich gleichzeitige Entstehung mit ihnen, und wie bei diesen bewundern wir, wie überzeugend der Bau und die Funktionen des Körpers, ferner die Stofflichkeit seiner Oberfläche mit einer nur an-

deutenden Technik gegeben sind. An das Ende der mittleren Zeit möchte ich die Gruppe der berühmten, sehr zahlreichen, vielfach kopierten Löwenzeichnungen setzen, die bei uns durch drei Blätter mit „liegenden Löwen" vertreten ist. Unter den Radierungen und Gemälden Rembrandts finden wir erst auf dem nach 1650 anzusetzenden „Hieronymus" (Bartsch Nr. 104) einen Löwen, der ebensogut beobachtet ist, wie die stilistisch untereinander eng verwandten prächtigen Löwenzeichnungen; und ungefähr in dieser Zeit (um 1650) wird diese Gruppe entstanden sein. Besonders hervorzuheben wäre unsere Nr. 46, auf der die verborgene Kraft des liegenden Tieres vortrefflich zum Ausdruck kommt. Schließlich wäre in die mittlere Zeit noch die Mehrzahl sämtlicher von Rembrandt geschaffenen Landschaften zu setzen, von den hier reproduzierten die Nrn. 49, 50 und 51.

Horizontal und vertikal laufende, überhaupt gerade Linien sind auf den zuletzt genannten drei Zeichnungen noch fast absichtlich vermieden, während sie ein Charakteristikum unserer Nrn. 52, 55 und 56 bilden, die wir daher schon in die spätere Zeit, etwa um 1655 zu setzen haben. Diese Geradlinigkeit — man betrachte unsere Nr. 52, die fast nur aus senkrechten und wagerechten Strichen besteht — ist eigentlich ja nur ein äußerliches Kennzeichen; künstlerisch bedeutet sie eine Vereinfachung der Mittel bei außerordentlicher Steigerung der Wirkung, insbesondere der räumlichen und der Lichtwirkung: Erstens erscheinen jetzt alle Objekte mehr denn früher als kubische, raumausfüllende Gebilde; zweitens bekommen die Zeichnungen das prächtige Eigenleuchten, das sich seit dieser Zeit (um 1655) auch in den Gemälden Rembrandts bis in seine letzte Zeit mehr und mehr ausbildet. Man vergleiche z. B. das leuchtende Haus mit dem stark räumlich wirkenden Durchgang auf unserer Nr. 55 mit dem Haus auf unserer Nr. 50, um den Fortschritt in des Meisters Entwicklung zu erkennen. Diesen hier an den Landschaften konstatierten späten Stil Rembrandts repräsentieren noch eine Anzahl anderer Zeichnungen unserer Sammlung. So steht im Gegensatz zu den zwei oben erwähnten, in die mittlere Zeit des Meisters gesetzten Akten, die sitzende nackte Frau, unsere Nr. 45. Die ruhige Linie, ferner die starke Wirkung als dreidimensionales Gebilde, endlich auch das Leuchten des Körpers, gehen weit über die beiden anderen hier abgebildeten Akte hinaus und beweisen, daß das betreffende Blatt (Nr. 45) eben später entstanden ist. Außer diesen stilistischen Gründen spricht für die späte Entstehung noch der Umstand, daß die Zeichnung den 1658 datierten Radierungen von weiblichen Akten (Bartsch Nr. 197, 199, 200) ganz nahe steht. Man kann sie überhaupt als eine Vorstudie zu der „Frau im Bade" (Bartsch Nr. 199) auffassen. — Als weitere Beispiele des späteren Stiles seien von den Amsterdamer Blättern nur noch kurz Nr. 35 und Nr. 39 erwähnt.

Aus dem letzten Jahrzehnt von Rembrandts Tätigkeit stammt die Bildnisstudie, unsere Nr. 24. Sie ist bekanntlich eine Vorstudie für die Figur ganz links auf den 1662 vollendeten „Staalmeesters", also ganz kurz zuvor entstanden. Sie repräsentiert den reifsten Stil des Meisters und ist sicherlich die bedeutendste der Amsterdamer Rembrandt-Zeichnungen. Gegenüber den Werken der 50er Jahre hat die Behandlung noch eine Steigerung zum Malerischen hin erfahren: Von Strichen kann kaum mehr die Rede sein; nur noch breite, mit meisterhafter Sicherheit hingesetzte Flecken sind gegeben. Am meisten zu bewundern ist, welch' tiefer Ausdruck mit diesen einfachen Mitteln erreicht ist: Das „Insichgekehrtsein", das für späte Bildnisse Rembrandts charakteristisch ist, kommt auf dieser Bildnisstudie vollkommen zur Geltung.

Was zu den einzelnen Blättern sonst noch zu sagen ist, gebe ich im nachfolgenden Verzeichnis kurz bei den einzelnen Nummern. Wenn wir schon in ihrer Anordnung Hofstede de Groot gefolgt sind, so werde ich auch hier vielfach auf

sein bereits 1906 erschienenes Buch „Die Handzeichnungen Rembrandts“ [1]) zurückgreifen. In diesem ist nicht nur der Grund zu einer Echtheitskritik gelegt, sondern gleichzeitig wird auch auf die interessantesten Zusammenhänge der Zeichnungen unter sich und mit anderen Kunstwerken hingewiesen, und ferner wird durch eine Reihe gut begründeter Datierungsversuche die künstlerische Entwicklung Rembrandts, soweit sie sich in seinen Handzeichnungen äußert, festgestellt.

Dr. Karl Lilienfeld.

[1]) Im folgenden als »HdG.« zitiert.

KRITISCHES VERZEICHNIS DER HANDZEICHNUNGEN*)

I. Altes Testament.

1. (HdG. 1157). Loth mit seiner Familie wird von zwei Engeln aus Sodom geführt.
Lavierte Federzeichnung.
17,9×24,7.
Das Blatt, das einst dem englischen Maler Sir Joshua Reynolds gehörte, ist seinem Stil nach um 1640 anzusetzen.

2. (HdG. 1158). Isaak segnet Jakob.
Mit Bister lavierte Federzeichnung.
20,3×16,2.

3. (HdG. 1159). Joseph im Gefängnis Träume deutend.
Zarte Federzeichnung.
15,6×18,9.
Wohl aus derselben Zeit, wie die um 1650—55 entstandene Zeichnung mit „Tobias und dem Engel" im Louvre, HdG. 679.

4. (HdG. 1160). Jakob mit seinen Söhnen, von denen Juda bittet, Benjamin mit nach Aegypten ziehen zu lassen.
Federzeichnung.
17,6×23,1.
Zu vergleichen mit der Darstellung des gleichen Gegenstands in der Sammlung L. Bonnat in Paris, HdG. 670.

5. (HdG. 1161). Jakob segnet die Söhne Josephs.
Blasse Federzeichnung.
12,9×12,7. Die oberen Ecken sind abgeschnitten.
Daß das Blatt Nr. 5a, das von manchen für ein Original gehalten wurde, die Kopie nach Nr. 5 ist, ist leicht ersichtlich und braucht mit Worten kaum bewiesen zu werden. Der vorzügliche Ausdruck der beiden Männer auf Nr. 5 ist auf der Kopie (5a) ganz verloren gegangen. Man beachte auf der letzteren ferner die lächerlich schlechten Hände und das aufdringliche, unsichere Gestrichel in der linken oberen Ecke.

5a. Jakob segnet die Söhne Josephs.
Federzeichnung.
10,6×11,3.
Siehe die Bemerkung zu Nr. 5.

II. Apokryphe Bücher.

6. (HdG. 1162). Haman vor Esther und Ahasver.
Blasse Federzeichnung.
12,9×16,4.
Auf der sehr schwer erkennbaren Zeichnung ist nach HdG. dargestellt, wie Haman (links hinten) vor Esther und Ahasver kniet.

7. (HdG. 1163). Der Engel im Hause des Tobias.
Federzeichnung.
18,5×14,3.

8. (HdG. 1164). Der Engel Raphael und der junge Tobias nehmen Abschied von dessen Eltern.
Federzeichnung.
19,1×17,2.

9. (HdG. 1165). Der Engel weist den jungen Tobias auf den Fisch.
Leicht lavierte Federzeichnung.
22×17,9. Links ist ein ca. 2 cm breiter Streifen angesetzt.

10. (HdG. 1166). Der Engel verläßt die Familie des Tobias.
Lavierte Federzeichnung.
14,1×12,6.
HdG. zweifelt, ob Studie für die Radierung Bartsch Nr. 43 oder Kopie danach. Ich möchte mich für das erstere entscheiden, zumal die Abweichungen in der Komposition erheblich sind und die Zeichnung technisch und stilistisch gut in die Zeit der Radierung (1641) paßt.

11. (HdG. 1167). Susanna und die beiden Alten.
Lavierte Federzeichnung.
20,1×18,8.

*) Die Größe der Zeichnungen wurde von uns nochmals an den Originalen nachgemessen und ist in Zentimetern angegeben.
Die Höhe ist der Breite vorangestellt.

Studie im Gegensinn für das datierte Gemälde gleichen Gegenstandes in Berlin (Kat. 1911 Nr. 828 E) und daher um 1647 anzusetzen.

III. Neues Testament.

12. (HdG. 1168). Anbetung der Hirten.
Lavierte Federzeichnung.
13×12,7.
Früher dem C. Renesse zugeschrieben, an dessen Radierungen die Komposition etwas erinnert.

13. (HdG. 1169). Christus heilt die Schwiegermutter des Petrus.
Blasse Federzeichnung.
12×17,2.
Nach HdG. nicht ganz zweifellos.

14. (HdG. 1170). Christus lehrend.
Federzeichnung.
14,1×5,3.
Die Ueberschneidungen durch die beiden seitlichen Bildränder beweisen, daß das Blatt ursprünglich größer war. Nach HdG. nicht ganz zweifellos.

15. (HdG. 1171). Der barmherzige Samariter.
Federzeichnung.
11×13,6.
Die Lichtführung mit der scharfen Trennung von Licht und Schatten weist auf eine frühe Entstehung. Die Zeichnung steht stilistisch und somit zeitlich unserer Nr. 20 nahe.

16. (HdG. 1172). Der ungetreue Knecht.
Federzeichnung.
16,1×21,8.
Die Komposition entspricht dem um 1650 entstandenen Gemälde gleichen Gegenstands in der Wallace-Collection in London (Bode Nr. 339). Interessant ist es, links etwas von dem Hintergrund zu sehen. Ob wohl das Gemälde, dessen Figuren sich von einem undurchdringbaren schwarzen Grund abheben, früher einen ähnlichen Hintergrund, wie unsere Zeichnung, erkennen ließ? Es läßt sich nicht leugnen, daß das Blatt gewisse Elemente enthält, die nicht ganz zu Rembrandts Stil passen.

17. (HdG. 1173). Die Fußwaschung.
Federzeichnung.
15,7×21,9.
Wohl kurz nach 1650 entstanden.

18. (HdG. 1174). Christus in Halbfigur an einem Tisch.
Federzeichnung.
8,8×11,7.
Es ist der Christustyp, der für Rembrandts Werke um 1648 charakteristisch ist. Mit Recht hält HdG. es für wahrscheinlich, daß es der Entwurf für einen „Christus in Emaus“ ist.

19. (HdG. 1175). Christus erscheint dem ungläubigen Thomas.
Federzeichnung.
17,6×27,1.
Aehnlich wie auf unserer Nr. 4 die in die Breite gezogene Komposition, die für die um 1650 entstandenen Radierungen (z. B. Bartsch Nrn. 40, 74, 65, 67) biblischen Inhalts typisch ist. Die Hauptgruppe erinnert an das Gemälde „Christus und Maria Magdalena“ in Braunschweig von 1651.

IV. Heilige.

20. (HdG. 1176). Der heilige Hieronymus.
Feine Federzeichnung.
15,1×13.
Studie zu der Hieronymus-Radierung (Bartsch Nr. 101), die 1631 datiert ist.

V. Mythologie.

21. (HdG. 1177). Pyramus und Thisbe.
Mit Sepia und Bister lavierte Federzeichnung. Weiße Korrekturen.
16,8×23,3.
Nach HdG. nicht ganz zweifellos. Man kann wohl noch einen Schritt weitergehen und die Autorschaft Rembrandts wegen der zu geringen Qualität für unmöglich halten. Der am Boden liegende Körper ist gänzlich mißraten; die Zeichnung des Baumes und der Architektur ist geistlos.

22. (HdG. 1178). Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis.
Lavierte Federzeichnung.
18,5×25,7.

Die Art, wie die vier Personen auf die Bildfläche verteilt sind, entspricht der Anordnung auf dem 1658 datierten Gemälde gleichen Gegenstands in der Sammlung Ch. T. Yerkes (†) in New York (Bode Nr. 407).

VI. Unbestimmte historische oder biblische Darstellungen.

23. (HdG. 1179). Frau, die in Ohnmacht gefallen ist, vor dem Thron eines Fürsten.
Federzeichnung.
17,4×17,5.
Diese technisch äußerst feine Zeichnung wird von HdG. nur als „Frau, die in Ohnmacht gefallen ist" beschrieben. Meiner Meinung nach ist eine Szene aus der Esthergeschichte dargestellt und zwar nicht aus dem Buch Esther, sondern aus den „Stücken zu Esther", wo im 4. Kapitel beschrieben wird, wie Esther vor den König Ahasver tritt: „Da er nun sein Angesicht erhub, das von Herrlichkeit strahlte, und sah sie zorniglich an, erblaßte die Königin und sank in eine Ohnmacht und legte das Haupt auf die Magd".
Eine Kopie nach dem Blatt war zuletzt auf der Versteigerung in Frankfurt a. M. am 17. Juni 1911 Nr. 415.

VII. Einzelfiguren.

24. (HdG. 1180.) Sitzender Mann.
Stark lavierte Federzeichnung.
19,4×15,9.
Studie für den Mann ganz links auf den „Staalmeesters", also vor 1662 entstanden.

25. (HdG. 1181.) Greis in einem Lehnstuhl sitzend.
Verblaßte lavierte Federzeichnung.
18,9×14,4
Wohl etwas später als „um 1645", was HdG. als Entstehungszeit vorschlägt.

26. (HdG. 1182.) Stehender Greis.
Federzeichnung.
14×8,9.
Nach HdG. um 1633—34 entstanden und Gegenstück zu unserer Nr. 33. Ich möchte annehmen, daß man nur durch entsprechende Beschneidungen die Blätter nachträglich zu Gegenstücken gemacht hat, und daß nur unsere Nr. 33 in die genannte Zeit gehört.

27. (HdG. 1183.) Halbfigur eines Bettlers in linker Seitenansicht.
Federzeichnung.
10,5×8,3.
Nach HdG. um 1635 entstanden.

28. (HdG. 1184.) Stehender, sich auf einen Stock stützender Greis in verlorenem Profil nach rechts.
Blasse schwarze Kreidezeichnung.
29,2×17.
Gehört, wie die beiden folgenden Nrn., mit zu den frühesten Zeichnungen. Um 1630. Vergl. das oben, S. 8 Gesagte.

29. (HdG. 1185). Stehender Mann mit Pelzmütze und Jagdtasche in Vorderansicht.
Blasse schwarze Kreidezeichnung.
29×16,8.
Vergl. die Bemerknng zur vorigen Nummer.

30. (HdG. 1186). Stehender, sich auf einen Stock stützender Greis in linker Seitenansicht.
Blasse schwarze Kreidezeichnung.
29,3×17.
Vergl. die Bemerkung zu unserer Nr. 28.

31. (HdG. 1187). Orientale mit Pfeil und Bogen nach rechts gehend.
Lavierte Federzeichnung.
18,9×13,1.
Bekanntlich eine der Kopien Rembrandts nach einer indischen Miniatur. Außer dem orientalischen Gegenstand ist diesen Kopien eine gewisse farbige Wirkung gemeinsam, die durch eine feine Tönung des Papiers und die Verwendung einer bräunlichen Lavierung und einer grauschwarzen Tinte erzielt ist.

32. (HdG. 1188). Knabe, der an einer Kerze eine Pfeife anzündet.
In zwei Tönen lavierte Federzeichnung.
13,4×17.
Meines Erachtens für Rembrandt zu schwach.

33. (HdG. 1189). Stehende junge Frau mit großem Hut in Vorderansicht.
Federzeichnung.
14,4×8,8.
Siehe die Bemerkung zu unserer Nr. 26.

34. (HdG. 1190). Schlafendes Kind in einem Bett.
Lavierte Federzeichnung.
13×17,5.
Siehe das oben, S. 8 Gesagte.

VIII. Mehrere Figuren.

35. (HdG. 1191). Halbfiguren zweier sitzender Greise in Vorderansicht.
Lavierte Federzeichnung.
14,5×17,5.
Nach HdG. um 1650—55. Auf eine späte Entstehung weist besonders die prächtige Leuchtkraft des Blattes.

36. (HdG. 1192). Studienblatt: Zwei Juden im Gespräch. Rechts: Ein Kopf. Links: Kleiner Knabe mit Hund.
Breite Federzeichnung.
9,4×13,1.
Vorn zwei Juden, wie sie ähnlich auf den um 1650 entstandenen Radierungen öfter vorkommen.

IX. Genredarstellungen.

37. (HdG. 1193). Alte Frau, die einem Kind zu trinken reicht.
Federzeichnung.
7,2×12.
Das Schnörkelhafte der Striche, der unruhige Kontur sprechen für eine ziemlich frühe Entstehung.

38. (HdG. 1194). Zwei Frauen mit Kind vor der Tür eines Hauses, über dessen Untertür eine dritte lehnt.
Federzeichnung.
23,2×17,8.

39. (HdG. 1195). Zwei Frauen und ein Kind.
Breite Federzeichnung.
16,8×12,7.
Gegenstück zum folgenden.
Der energische, breite und gerade Strich weist auf eine Entstehung nach 1650.

40. (HdG. 1196). Stehende Frau mit Kind im Arm.
Federzeichnung.
16,9×12,6.
Gegenstück zum vorigen.
Rückseite (infolge der Montierung des Blattes nur schwer zu untersuchen): Eine nach rechts gewandte, an einem Tisch sitzende Figur.

41. (HdG. 1197). Zwei Studien eines kleinen, an einem Tische sitzenden Kindes.
Zarte Federzeichnung.
6,1×9.

42. (HdG. 1198). Pfannkuchenbäckerin mit drei Kindern.
Federzeichnung.
10,7×14,2.
Vergl. das oben, S. 8 Gesagte.

X. Aktstudien.

43. (HdG. 1199). Aktstudie einer stehenden Frau mit erhobenem linken Arm.
Lavierte Federzeichnung.
21,1×14.
Früher als Nr. 45 entstanden.

44. (HdG. 1200). Aktstudie eines kauernden jungen Mädchens.
Lavierte Federzeichnung.
22,1×14,5.
Früher als Nr. 45 entstanden.

45. (HdG. 1201). Aktstudie einer auf einem Stuhle sitzenden Frau.
Lavierte Federzeichnung.
29×17,4.
Gehört in die Zeit der um 1658 radierten Akte (Bartsch Nrn. 197, 199, 200).

XI. Tierdarstellungen.

46. (HdG. 1202). Liegender Löwe in rechter Seitenansicht.
Lavierte Federzeichnung.
11,9×21,2.
Vergl. das oben, S. 9 Gesagte.

47. (HdG. 1203). Studie zweier liegender Löwen.
Lavierte Federzeichnung.
15,2×20,1.
Nach HdG. nicht ganz zweifellos.

48. (HdG. 1204). Liegender schlafender Löwe in rechter Seitenansicht.
Lavierte Federzeichnung.
7,9×17,2.
Nach HdG. genaue Wiederholung einer Zeichnung im British Museum in London. Und zwar wird letztere das Original, das Amsterdamer Exemplar eine Kopie sein.

XII. Landschaften.

49. (HdG. 1205). Weg in den Dünen mit Blick auf die Ebene.
Lavierte Federzeichnung.
15,1×19,7.
Mittlere Zeit.

50. (HdG. 1206). Landstraße mit Haus und Schiff daneben.
Lavierte Federzeichnung.
14,1×20.
Mittlere Zeit.

51. (HdG. 1207). Landstraße mit Heuschober und Bäumen.
Lavierte Federzeichnung.
9,3×17,6.
Mittlere Zeit.

52. (HdG. 1208). Blick auf die Amstel.
Lavierte Federzeichnung auf Pergament.
13,2×23,1; oben flach abgerundet.
Späte Zeit.

53. (HdG. 1209). Weite Flachlandschaft mit bewölktem Himmel.
Lavierte Federzeichnung. Von später Hand sind einige Striche mit Rötel aufgesetzt.
11×32,1.
Nach HdG. nicht ganz zweifellos. Trotz der starken Wirkung der riesigen Ebene für Rembrandt in der Technik nicht kräftig genug.

54. (HdG. 1210). Hütte zwischen Bäumen an einem Kanal.
Lavierte Federzeichnung.
10,5×10,6.
Die sehr intim wirkende Ansicht fällt im Stil doch etwas aus Rembrandts Oeuvre heraus.

55. (HdG. 1211). Stadttor im Sonnenschein.
Lavierte Federzeichnung.
13,8×19,5.
Späte Zeit.

56. (HdG. 1212). Zugbrücke über einen breiten Fluß.
Mit Bister lavierte Federzeichnung.
17,3×22,9.
Späte Zeit.

ABBILDUNGEN

1

2

3

4

5

5a

6

8

10

11

12

13

14

15

16

17

19

21

22

27

28

29

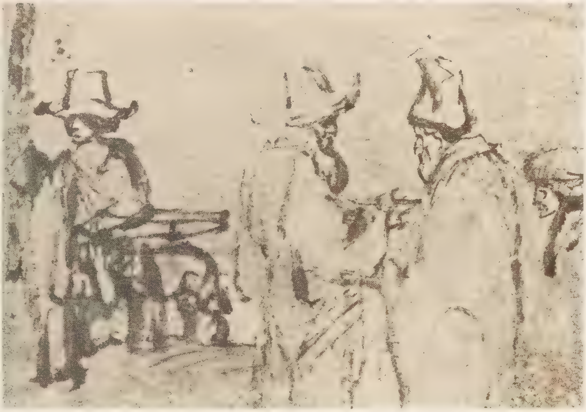
30

32

33

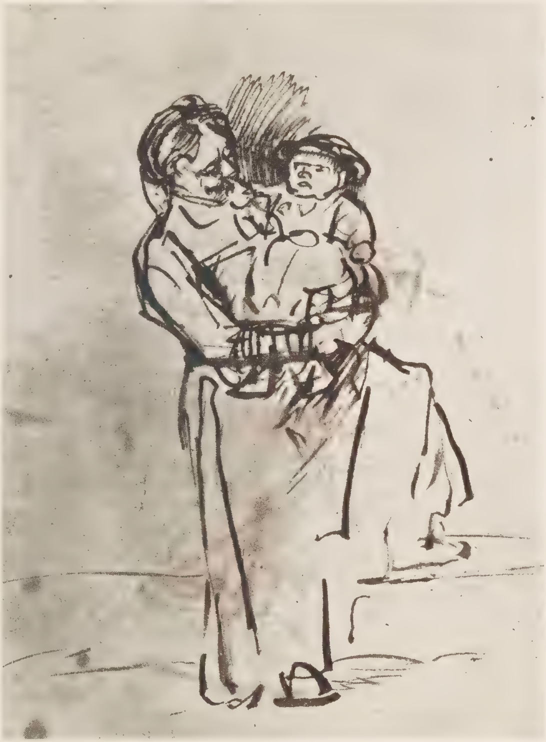
34

35



36

37



40

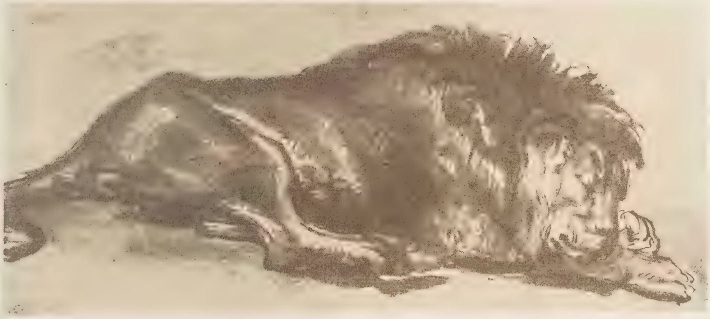
41

42

44

46

47



48

49

50

51

54

55

Druck von Hermann Freise
Parchim i. M.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
NC 263 R36 F86 1912 BKS
v.1,(1912) c. 2 Rembrandt Harmenszoo
Rembrandts Handzeichnungen /
3 3125 00360 2410